

Heinz-B. Heller/Burkhard Röwekamp/Matthias Steinle (Hrsg.)

**All Quiet on the Genre Front?
Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms**

SCHÜREN

Inhalt

Heinz-B. Heller/Burkhard Röwekamp/Matthias Steinle Gräben und Fronten: Statt einer Einleitung	7
---	---

I

Thomas Klein, Marcus Stiglegger, Bodo Traber Motive und Genese des Kriegsfilms. Ein Versuch	14
---	----

Hans-Jürgen Wulff <i>All Quiet on the Western Front</i>: Ein Kriegsfilm zwischen den Fronten	27
--	----

II

Knut Hickethier Der Krieg als Initiation einer neuen Zeit – Zum deutschen Kriegsfilmgenre	41
---	----

Detlef Kannapin Das filmische Gedächtnis ist unbestechlich. Zu den Wandlungen der Kriegsdarstellungen im osteuropäischen Kino 1945-1989? Ein Überblick	64
--	----

Jörn Glasenapp Vom Kalten Krieg im Western zum Vietnamkrieg. John Wayne und der Alamo-Mythos	75
--	----

Stefan Reinecke Der Vietnam-Krieg im US-amerikanischen Kino – Rückblick auf ein Genre	93
---	----

III

Angela Krewani Der männliche Körper und sein Anderes	101
--	-----

Thomas Koebner Schlachtinszenierung	113
---	-----

Peter Riedel Die Metastasen des Krieges. Über den Kriegsfilm als Genre und den Anachronismus der Sinne	132
--	-----

IV

Burkhard Röwekamp „Peace Is Our Profession“ – Zur Paradoxie von Antikriegsfilmen	141
--	-----

Matthias Steinle „Lachbomben“ – Ungleichzeitigkeit von Krieg und Burleske? Chaplin, Sennett, Langdon, Keaton, Laurel & Hardy und die Marx-Brothers im Krieg	155
---	-----

Heinz-B. Heller Groteske Konstruktionen des Wider-Sinns. Anmerkungen zu Krieg und Komik seit den 1960er Jahren	184
--	-----

Dennis Conrad/Burkhard Röwekamp Krieg ohne Krieg – Zur Dramatik der Ereignislosigkeit in <i>Jarhead</i>	194
---	-----

V

Heinz-B. Heller/Burkhard Röwekamp/Matthias Steinle: „All Quiet on the Genre Front?“ – Ausblick	208
--	-----

VI

Autor/inn/en	211
Register	214

Heinz-B. Heller/Burkhard Röwekamp/Matthias Steinle

Statt einer Einleitung: Gräben und Fronten

I.

Eigentlich nimmt sich die Lage augenscheinlich nicht besorgniserregend aus: An der Wahrnehmungsfrente scheint Ruhe zu herrschen. ‚Krieg im Film und Fernsehen‘ – zumindest im nicht-fiktionalen Bereich scheint sich das Bewusstsein von den Grenzen, wenn nicht gar von der Unmöglichkeit der Abbildbarkeit und Modellierbarkeit des Krieges selbst in den Köpfen der Nachrichtenredakteure und Moderatoren der Fernsehanstalten festgesetzt zu haben. Eingedenk der Erfahrungen und Lektionen, während des ersten Golf-Krieges, des Kosovo- und des Afghanistan-Krieges, in unterschiedlicher Weise als Erfüllungsgehilfen der Militärs und ihrer Informationsstäbe instrumentalisiert worden zu sein, geriet 2003 die Berichterstattung beim Einmarsch der US-Truppen in den Irak phasenweise unter einen quasi totalen hypothetischen Vorbehalt („... sollen angegriffen, getroffen, getötet usw. haben“). Selten zuvor war die Schere so groß zwischen dem Hunger nach Ansichten vom Kriege und Bildern, die diesem Bedürfnis so wenig entsprachen. Um so befreiender dann allerdings am 9. April die in einer endlosen Bildschleife um die Welt gehenden Aufnahmen vom Sturz der Saddam-Statue am Paradise-Platz; ein – wie wir inzwischen wissen – vom US-Militär für die Fernsehstationen sorgsam inszeniertes Spektakel, das indes jene in dieser Form nur allzu bereitwillig aufnahmen, um die zuvor so defektive, weil so fragmentarische und unter hypothetischen Vorzeichen stehende Erzählung des Einmarsches zu einem zumindest sinnbildlichen Abschluss zu bringen. „Die Symbole der Macht fallen in der irakischen Hauptstadt“, lautete die Headline der Tagesschau in der ARD; ein allemal narratologisch wie ikonografisch weitaus eindrucksvolleres Schlagbild als jene Aufnahme, die man Monate später, im Dezember 2003, von einem unrasierten und verdreckten Iraki machte, den man aus einem Erdloch irgendwo außerhalb Bagdads herausgeholt hatte.¹ Halten wir fest: Es ist nicht nur der Hunger nach Bildern vom Krieg, den wir verspüren, es ist vor allem der Hunger nach Sinn-Bildern!

II.

Der Spielfilm hat es da leichter. Er definiert nicht nur die Regeln der Erzählung und damit deren Sinnstiftung, sondern schafft sich – das war immer so – vor allem seine eigenen Bildwelten, so authentisch, d. h. so referentiell verbürgt sie sich auch geben: ob mit Blick auf die Stellungskämpfe an der Somme, den Kampf um Stalingrad, die Landung in der Normandie, das mobile Sanitätslager in Korea, die Strafaktion im Mekong-Delta oder die Kommandoaktion in Somalia. Manchmal liegt das vietnamesische

1 Vgl. Heller 2005.

Huë in einem stillgelegten englischen Gaswerk und die Palmen sind aus der Karibik eingeflogen; dem Authentizitätseffekt tut dies keinen Abbruch.

III.

Die Faszination an Bild-Erzählungen des Krieges hat ungebrochen Konjunktur. Dafür gibt es unterschiedliche Erklärungen. Kriegsfilme, so der Historiker Rainer Rother, geben vor „zu zeigen, wie es war, um auszudrücken, wie wir auf die Geschichte blicken. [...] Kriegsfilme sind kein Spiegel der Gesellschaft, sie sind Formen der Geschichtsaneignung. Eher erfährt man aus ihnen, wie eine Gesellschaft sich selbst versteht, als ‚wie sie ist‘. Als Auskunft über die Gegenwart sind sie aufschlussreicher denn als Darstellungen der Vergangenheit.“² – Auf der anderen Seite des Spektrums sind Erklärungsversuche angesiedelt, die das Faszinosum an Kriegsfilmen in einem anthropologischen Bedürfnis nach Auskosten einer spezifischen Angstlust begründet sehen, die sich im Kino auf unterhaltsame Weise ausleben lasse. Ähnlich wie Märchen würden Kriegsfilme Formen des Probehandelns und der Verständigung von Gut und Böse offerieren.³ In der Betrachtung von Kriegsfilmen vergewissere sich der Zuschauer in sicherer Distanz zur Realität immer auch der Möglichkeit des Anders-Seins: der Anarchie des Krieges, seiner Barbarei und der Möglichkeit des Todes. In die Rezeption der Bilder kriegerischer Gewalt sei so immer auch die Utopie eingeschrieben: So möge es *nicht* sein!⁴

IV.

Seit Paul Virilios Buch *Krieg und Kino* 1986 in deutscher Übersetzung erschien, ist – wie Knut Hickethier schon vor fünfzehn Jahren registrierte – die Gleichsetzung „Krieg ist Kino und Kino ist Krieg“ sehr schnell zu einem Tagungsthema von Akademien und Seminaren geworden.⁵ Die zentrale These Virilios von der Strukturverwandtschaft, ja letztlich der Osmose von Krieg und Kino, die sich vor allem auf die Mediatisierung des modernen Krieges stützte – weg vom Primat des physischen Zusammenpralls ‚Mann gegen Mann‘ hin zur Beherrschung des visuellen Wahrnehmungsfeldes, die letztlich zu einer Verschmelzung von optischen Werkzeugen und Waffen führte – diese These war und ist dabei weniger grundsätzlich umstritten als ihre Plausibilität und Bedeutung in film- und fernsehwissenschaftlichen Zusammenhängen, die sich mit konkreten Filmen oder Sendungen auseinandersetzen. Denn dort wird nicht nur über modellierte Wahrnehmungsdispositionen und -strategien nachgedacht, sondern auch und vor allem über strukturelle Einschreibungen, die sich nicht allein großrahmigen *technik*geschichtlichen Entwicklungsschüben verdanken. Kaum weniger Aufmerksamkeit verdienen gesellschaftliche, politische, ideologische Funktionszusammenhänge – ganz zu schweigen von der Relation zwischen Konvention und Innovation in den Präsen-

2 Rother 2001.

3 Schwender 2003; Vgl. Paul 2004, 484.

4 Visarius 1989, 9.

5 Hickethier 1989, 39. Vgl. Leschke 2005, 307.

tionsstrategien –, ob im Modus des Beschreibens oder des Erzählens. Damit aber gerät in den Fokus der Aufmerksamkeit das Problem, inwieweit und mit welchem Erkenntnisgewinn ‚Krieg und Kino‘ unter Genreaspekten verhandelbar sind. Dies führt uns unmittelbar zu unserem Thema: „All Quiet on the Genre Front?“

V.

Das Marburger Symposium vom 22. und 23. September 2005, dessen schriftliches Ergebnis hier vorliegt⁶, hat sich den komplexen Problemen der wissenschaftlichen Erfassung des Kriegsfilms vor allem im Hinblick auf Genrefragen gewidmet und den Versuch unternommen, Beschreibungsprobleme der historischen Praxis des Kriegsfilm-Genres und ihrer theoretischen Modellierung anhand eines offen strukturierten Fragenkataloges in den Blick zu bekommen. Die im Folgenden skizzierte Aufstellung erhebt freilich keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sie dient zuallererst heuristischen Zwecken. Sie vermittelt indes einen ersten Eindruck von der Vielschichtigkeit der Aufgabe, der sich der Diskurs über Praxis und Theorie des Kriegsfilms unter Genresichtspunkten unserer Meinung nach zu stellen hat.

VI.

In seiner Überblicksdarstellung zur Filmtheorie hat Robert Stam „Problemzonen“ bei der Bearbeitung von Genrefragen benannt, die unseres Erachtens auch bei der Bearbeitung der Kriegsfilmproblematik Aufmerksamkeit verdienen.⁷ Das betrifft folgende Punkte:

- Die Ausdehnung des Genrebegriffs: Welche Art von Filmen lässt sich überhaupt sinnvoll als Kriegsfilm beschreiben?
- Normative Genre-Vorstellungen: Existieren Vorgaben davon, wie ein Kriegsfilm auszusehen hat und wenn ja, welche?
- Monolithische Genre-Vorstellungen, die übersehen, dass es keine Exklusivität in Sachen Genrezugehörigkeit gibt bzw. Filme – und selbst Hollywood-Produktionen – vielmehr immer ein hybrides Gewebe unterschiedlicher Genreeinschreibungen formen. Inwieweit trifft dies insbesondere auf den Kriegsfilm zu?
- „Biologistische“ – wie Stam es nennt – Vorstellungen, Genres durchlaufen Lebenszyklen, eingeteilt in Frühphase, Reifestadium und parodistischer Spätphase, womit eine essentialistische Vorstellung von Genres begünstigt würde, wie James Naremore in seiner Publikation über Film noir angemerkt hat.⁸ Kriegsfilme indes finden sich bereits sehr früh in der Formensprache der Komödie (z. B. Chaplins *Shoulder Arms / Gewehr über*, 1918) oder im Epos (Griffiths *Birth of a Nation / Geburt einer Nation*, 1915) usw. Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen wird also unter anderem zum Problem ‚biologistischer‘ Genrevorstellungen.

6 Tagungsbericht: Horbrügger/Lorber 2005.

7 Stam 2000.

8 Ebd., 151; Naremore 1998, 6.

- Die Hollywood-Zentriertheit von Genrebetrachtungen, die eine gewisse Provinzialität befördere, Genreentwicklungen anderswo ignoriere und so unterschiedliche Entwicklungslinien und Funktionsstellen von Genres nur unzureichend berücksichtige. Die damit verbundene Aufforderung, auch außerhalb Hollywoods massenwirksamer Kriegsfilm – von *The Big Parade (Die große Parade, 1925)* über *All Quiet on the Western Front (Im Westen nichts Neues, 1930)*, *The Longest Day (Der längste Tag, 1962)* bis zu *Pearl Harbor (2001)* – nach Kriegererzählungen Ausschau zu halten, muss ernst genommen werden, will man sich einen Überblick über Modi filmischer Kriegererzählungen verschaffen.
- „A-kinematische Analysen“ (Stam: „ac cinematic analysis“), die wiederkehrende Strukturen filmischer Zeichen und Codes als genrekonstitutiv ausweisen. Ist bspw. das Moment der Gewaltinszenierung resp. Destruktion des menschlichen Körpers in der kriegerischen Auseinandersetzung genrekonstitutiv? Ist der thematische Gegenstand Krieg überhaupt notwendige Bedingung des Kriegsfilms oder nicht vielmehr, wie Robert Stam behauptet, sogar das schwächste Kriterium bei der Bestimmung des Genres, weil damit noch keine Aussagen über das „Wie“ der Darstellung gemacht werden können?⁹

VII.

Daran anknüpfend gibt es weiteren Verständigungsbedarf. Vor dem Hintergrund der Frage nach den Grenzen der Leistungsfähigkeit und Funktionalität der Genreformation des erzählten Kriegs, ergeben sich – in ungewichteter Reihenfolge – Anschlussfragen:

- Wie lässt sich der Zusammenhang von historischer Pragmatik und historischer Poetik von Filmgenres theoretisch modellieren?
- Wie verändert sich die Genrepraxis des Kriegsfilms im Speziellen im Hinblick auf sich wandelnde historische Produktions- und Rezeptionskontexte?
- Welche künstlerischen, ökonomischen, politischen und kulturellen Entwicklungen begünstigen die Verdichtung filmischer Ausdrucksformen wie diejenigen des Kriegsfilms?
- Wie verlaufen hier die historischen Filiationen? Bereits 1902 nannte etwa Biographs „Advance Partial List“ im Angebot u. a. „Military Views“ und „Parade Pictures“¹⁰ – natürlich können heutige Begrifflichkeiten nicht auf das frühe „Kino der Attraktionen“¹¹ übertragen werden, wie aber sind die Beziehungen, wie gestalten sich die Übergänge von diesen frühen *views* zu narrativen Formen wie *Maudit soit la guerre (Verflucht sei der Krieg)* aus dem Jahr 1914, der sich ja bereits via Titel explizit als (Anti-)Kriegsfilm zu erkennen gibt?
- Und *last but not least*: Wie lassen sich Probleme einer tautologischen Definition, Kriegsfilm sei ein Film über den Krieg, vermeiden? Welche weiteren Strukturen und Themen finden sich im bzw. ‚passen‘ in den Genre-Rahmen „Kriegsfilm“ und welche

9 Stam 2000, 151.

10 Neale 2000, 165.

11 Gunning 1996.

nicht? Ein Genre-Rahmen, der sich allerdings nur empirisch und nicht theoretisch bestimmen lässt, worauf Steve Neale hingewiesen hat.¹²

- Was bedeutet es für das Kriegsfilm-Genre, wenn angesichts eines selbstbewussten Spiels unter den Vorzeichen eines wie auch immer gearteten postmodernen Kinos lieb gewonnene Genre Grenzen und -zuschreibungen zusehends verschwimmen und sich auflösen scheinen?
- Welche Vorteile könnte es bringen, Genres beispielsweise als kulturelle Institutionen (i.S.v. Roger Odin) zu konzipieren, also als historisch variable Vermittlungsinstanzen, die mit den Mitteln des Films Erwartungen und Bedeutungshorizonte limitieren?¹³
- Auf welche Weise und unter welchen historischen Bedingungen kondensieren Kriegsfilme ihren *directing space* und *reading space*, also Produktion und Rezeption?
- Auf welche Weise steuern kollektiv geteilte Genrevorstellungen – Jörg Schweinitz hat von „lebendigem Genrebewusstsein“ gesprochen¹⁴ – die Bedeutungsproduktion hinsichtlich gesellschaftlicher Bedürfnisse? Und in unserem Fall: Welche Funktion haben dann Kriegsfilme?
- Welchen kulturellen Sinn produzieren gesellschaftliche Kommunikationsmodi wie der, der mit der symbolischen Generalisierung ‚Kriegsfilm‘ verbunden ist?
- Über welche materiellen und immateriellen Spezifika verfügt der Kriegsfilm bzw. wie gestaltet sich das Zusammenspiel von technischen Verfahren und narrativer Codierung im Kriegsfilm?
- Wie sieht es in diesem Zusammenhang mit Wahrscheinlichkeit und Realitätsbezug von Kriegsfilmen aus?
- Auf welche Weise regulieren Kriegsfilme das Verhältnis von Mobilisierungsfunktion und Effektabfuhr, Kritik und Unterhaltung, ästhetischem Widerstand und Vergnügen?
- Welche intertextuellen und intermedialen Beziehungen unterhält der Kriegsfilm? Wie gestalten sich die Austauschprozesse etwa mit der Malerei, Literatur, Fotografie, Fernsehen oder jüngst dem Internet?
- Welchen Einfluss haben Produktdifferenzierung oder die Konkurrenz nationaler Filmindustrien auf die Entwicklung von Genres resp. des Kriegsfilmgenres?

Vor diesem Hintergrund treten Fragen des ‚Was‘ des Kriegsfilms hinter Fragen seines ‚Wie‘ zurück – ein Wie, das auf die Methode der Vermittlung des Krieges in mindestens zwei Hinsichten abzielt: auf die synchrone und diachrone Entwicklung eines kontingenten – aber keineswegs beliebigen – Zusammenhangs von erzähltem Krieg und seinem kollektiven Verständnis, ein Zusammenhang der landläufig unter der Bezeichnung ‚Genre‘ subsumiert wird.

12 Neale 2000, 165ff.

13 Odin 2000.

14 Schweinitz, 1994.

VIII.

Und schließlich im Hinblick auf die theoretische Modellierung von Genres am Beispiel des Kriegsfilms:

- Welche ‚Landgewinne‘ wären erzielbar, wenn der angestaute methodische und ‚semantische Ballast‘ der Genreforschung, wie Robert Stam ihn beschrieben hat, probeweise abgeworfen würde?
- Was, wenn wir uns von der Vorstellung verführen ließen, Genres als offen texturierte, historisch anpassungsfähige Formenspiele zu betrachten, die im Haushalt der Kultur regulative Funktionen haben und hier unterschiedlichste Bedürfnisse befriedigen?
- Welche Perspektiven eröffnete eine solche Umschrift im Hinblick auf das ‚alte‘ Genre des Kriegsfilms – oder vielleicht besser: auf das ‚alte‘ Genre-Verständnis des Kriegsfilms?
- Ließen sich vor dem Hintergrund einer solchen Umschrift, die die Kontingenz der Entwicklung betont, die bisherigen Erkenntnisse der Genreforschung gewinnbringend reformulieren?
- Was könnte gewonnen werden, wenn an die Stelle von wie auch immer konzipierten Einschluss- und Ausschlussmodellen probeweise die Annahme von Verdichtungsgraden treten würde, die strukturelle Abstufungen und funktionale Differenzierungen berücksichtigt und auf diese Weise zugleich dynamisch sich wandelnden kultur- und filmhistorischen Prozessen Rechnung trägt? Ließe sich diese Kontingenz entgegen wissenschaftlichem Streben nach Eindeutigkeit und Beherrschbarkeit des Gegenstandes aushalten?
- Was ließe sich im Umkehrschluss gewinnen, wenn wir davon ausgehen, dass nur die Kontingenz eindeutig ist? Sie zu beschreiben, bliebe dann eine Aufgabe, deren Erledigung unserer Anstrengungen bedarf.

IX.

Das Symposium hat im Hinblick auf diese Fragestellungen vielversprechende Hinweise gegeben und in einem produktiven Selbstverständigungsprozess über Genre-Fragen hinaus provisorische Antworten darauf formulieren können, weshalb sich die Gesellschaft darauf eingelassen hat, die Erzeugung eines kollektiven Bildes des Krieges und der Kritik daran an ein Medium zu delegieren, das seinem Gegenstand zugleich am weitesten entfernt und am nächsten zu sein scheint: der erzählten zivilisatorischen Katastrophe des Krieges.

X.

Der hier vorliegende Tagungsband gliedert sich grob in vier Bereiche, die sich mit ‚Grundlegungen‘, ‚Exkursionen in die Filmgeschichte‘, ‚Motivgeschichte‘ und ‚Antikriegsfilm‘ betiteln ließen. Dieses provisorische Raster ist freilich nur näherungsweise geeignet, den Gegenstandsbereich zu bestimmen, weshalb wir auf Festlegungen durch Überschriften verzichtet haben. Die fortlaufende Nummerierung der einzelnen

Abschnitte soll lediglich perspektivische Verschiebungen markieren und auf diese Weise dem Leser erste Orientierungshilfe bieten sowie der Vielgestaltigkeit des Gegenstandes ebenso wie der Zugriffe auf diesen zumindest cursorisch Rechnung tragen. Die Beiträge der Tagung wurden durch drei Texte (Glasenapp, Koebner, Conrad/Röwekamp) ergänzt, die historische Lücken schließen, neue Perspektiven an der und auf die Genre-Front eröffnen und auf aktuelle Beispiele eingehen. Wir möchten uns bei allen Autorinnen und Autoren für die engagierte, produktive – und nicht zuletzt friedliche – Diskussion an den Gräben und Fronten der Kriegsfilmproblematik bedanken.

Literatur

- Gunning, Tom: „Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde“, in: *Meteor* Nr. 4, 1996, S. 25-34 [engl. Erstveröffentlichung in: *Wide Angle*, Jg. VIII, Nr. 3/4, Herbst 1986].
- Heller, Heinz-B.: „Wir warten auf die Bilder ... Beobachtungen und Anmerkungen zur Irak-Kriegsberichterstattung 2003“, in: Heinz-Peter Preußner (Hg.): *Krieg in den Medien*. Amsterdam, New York 2005, S. 227-240.
- Horbrügger, Anja, Charlotte Lorber: „All Quiet on the Genre Front? Zur Theorie und Praxis des Kriegsfilms. Jahrestagung des Arbeitskreises zur Erforschung von Aspekten und Problemen des Genrefilms getragen von film- bzw. medienwissenschaftlichen Instituten der Universitäten Hamburg, Kiel, Marburg und Mainz, Marburg, 22. und 23. September 2005“, in: *Medienwissenschaft*, Nr. 4/2005, S. 412-418 [ebenfalls veröffentlicht auf den Seiten von H-Soz-u-Kult unter <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=930>, Zugriff: 22.6.2006].
- Leschke, Rainer: „Von der Schwierigkeit vom Krieg zu erzählen – zur medialen Choreographie eines gesellschaftlichen Ereignisses“, in: Waltraud ‚Wara‘ Wende (Hg.): *Krieg und Gedächtnis. Ein Ausnahmezustand im Spannungsfeld politischer, literarischer und filmischer Sinnkonstruktion*. Würzburg 2005, S. 306-325.
- Naremore, James: *More than Night. Film noir in its Contexts*. Berkely 1998.
- Neale, Steve: „Questions of Genre“, in: Robert Stam, Toby Miller (Hg.): *Film and Theory. An Anthology*. Malden (Mass.) 2000, S. 157-178.
- Odin, Roger: „For a Semio-Pragmatics of Film“, in: Robert Stam, Toby Miller (Hg.): *Film and Theory. An Anthology*. Malden (Mass.) 2000, S. 54-66.
- Rother, Rainer: „Wann hat der Krieg Sinn?“, in: *FAZ*, 19.05.2001.
- Schweinitz, Jörg: „Genre und lebendiges Genrebewusstsein“, in: *montage/av*, Jg. 3, Nr. 2, 1994, S. 99-118.
- Stam, Robert: „Text and Intertext. Introduction“, in: Ders. (Hg.): *Film and Theory. An Anthology*. Malden (Mass.) 2000, S. 145-156.
- Virilio, Paul: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung* [1984]. Frankfurt/M. 1989.
- Visarius, Karsten: *Wegtauchen oder Eintauchen? Schreckbild, Lockbild, Feindbild: Der inszenierte Krieg*, in: Ernst Karpf: *Kino und Krieg. Von der Faszination eines tödlichen Genres*. (Arnoldshainer Filmgespräche, Bd. 6) Frankfurt/M. 1989, S. 9-13.